



## Décadrages

Cinéma, à travers champs

11 | 2007

Terrence Malick

---

# De l'Or du Rhin au Nouveau Monde : Terrence Malick et les rythmes du romantisme pastoral américain

Laurent Guido

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/400>

DOI : 10.4000/decadrages.400

ISSN : 2297-5977

### Éditeur

Association Décadrages

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2007

Pagination : 50-64

ISBN : 978-2-9700582-6-7

ISSN : 2235-7823

### Référence électronique

Laurent Guido, « De l'Or du Rhin au Nouveau Monde : Terrence Malick et les rythmes du romantisme pastoral américain », *Décadrages* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/400> ; DOI : 10.4000/decadrages.400

---

## De l'Or du Rhin au Nouveau Monde:

### Terrence Malick et les rythmes du romantisme pastoral américain

par Laurent Guido

**1** Deux exemples parmi des dizaines: «Les échos musicaux de Wagner annoncent la symphonie d'un désastre» (Jean-Luc Douin, «Le Nouveau Monde: de l'Eden au Paradis perdu», *Le Monde*, 15 février 2006. Dans le même article, *The Thin Red Line* est qualifié d'«oratorio du lyrisme sensualiste»); «*The New World* redécouvre les affinités du cinéma avec la musique en créant une symphonie d'images» (Matt Zoller Seitz, «A Genius View of Jamestown», *New York Press*, vol. 18, n° 51, 21 décembre 2005). Seitz évoque plus loin le «*symphonic filmmaking*» de Malick qu'il compare à l'œuvre de Wagner.

Si l'isotopie musicale imprègne véritablement la réception critique<sup>1</sup> de *The New World* (*Le Nouveau Monde*, Terrence Malick, 2006), elle n'est jamais véritablement examinée au-delà d'allusions succinctes qui cherchent essentiellement à rendre compte du rôle de premier plan endossé par la musique (surtout le Prélude de *L'Or du Rhin* de Wagner) comme de l'impression de musicalité dégagée par les images, en elles-mêmes et dans la manière harmonieuse dont elles s'enchaînent les unes aux autres. Mon étude vise à approfondir cette problématique en suivant deux perspectives distinctes mais complémentaires: d'une part l'analyse de certains procédés esthétiques employés dans le film précité et dans *The Thin Red Line* (*La Ligne rouge*, 1997) permettra de mettre en lumière d'anciennes traditions théoriques reformulées d'une façon singulière par Malick, en particulier celles qui s'attachent à la nature rythmique du cinéma comme de toute expression artistique; d'autre part ces mêmes pratiques seront appréhendées dans leur relation à des systèmes de représentation culturels caractéristiques de la société américaine, notamment à l'imagerie pastorale que travaille à l'évidence le cinéaste depuis ses débuts.

Evoquer sérieusement la musicalité supposée du cinéma, plus précisément celle qui concernerait les éléments visuels, revient en fin de compte à aborder la notion de rythme qui règle l'ordonnance du mouvement. Ce paramètre se voit attribuer une fonction centrale dans les derniers films de Malick. Pour une large part, la singularité de ceux-ci s'origine effectivement dans leur manière particulière de scander le flux narratif par une rythmique ample et régulière. Si la succession visuelle affiche de prime abord une certaine discontinuité, établie le plus souvent par des plans en travelling qui esquissent l'espace diégétique, le montage y est en effet gouverné par des principes stylistiques visant à imprimer un mouvement homogène à la suite des images. En résulte

une forme de fluidité quasi organique où les modes conventionnels de découpage fondés sur la linéarisation spatio-temporelle des plans ne sont pas systématiquement rejetés (en témoigne par exemple le recours fréquent au champ-contrechamp, au sein de blocs séquentiels aisément identifiables...), mais sont intégrés dans une composition audiovisuelle dont la logique discursive se révèle aussi complexe par la multiplicité des informations et des points de vue convoqués qu'élémentaire par l'unité sous-jacente sans cesse suggérée par l'enchaînement harmonieux des plans.

Parallèlement à l'importance manifeste des nombreux procédés de structuration plastiques et graphiques (ainsi l'interaction des divers mouvements d'acteurs et d'appareils, ou encore les relations d'éclairage ou de proportions entre les cadres), c'est au plan de l'imbrication entre les éléments sonores et visuels que se situe ce travail spécifique du montage. La notion de contrepoint audiovisuel, largement utilisée par les théoriciens du cinéma depuis la fin de la période muette, s'applique ainsi parfaitement à certains procédés systématiquement employés par Malick. Au premier rang de ceux-ci figure assurément la présence récurrente des voix *over*, y compris celles de nombreux dialogues désancrés de la visualisation de leur source<sup>2</sup>. Contrairement à la vision réductrice valorisant le travail du *contrepoint* uniquement lorsque celui-ci s'apparente à un effet de *contraste* entre image et son<sup>3</sup>, il ne s'agit pas, dans *The Thin Red Line* ou *The New World*, de provoquer le sentiment d'un éclatement perceptif, tel que l'a longtemps revendiqué une certaine esthétique du cinéma (autoproclamée) « moderne », mais bien de souligner les correspondances entre les éléments sonores et visuels afin de mettre en évidence leur rattachement à un même foyer central.

<sup>2</sup> Voir l'article d'Alain Boillat dans le présent dossier.

<sup>3</sup> Pour un aperçu historiographique de cette question, voir mon ouvrage *L'Age du Rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1900-1930*, Payot, Lausanne, 2007, pp. 394, 442-443, 480.

### Vers une temporalité intérieure

Peu avant le débarquement des soldats sur Guadalcanal, l'un des protagonistes de *The Thin Red Line* évoque avec nostalgie son épouse restée au pays. Au terme d'un long plan serré sur le profil de Bell (Ben Chaplin) (*fig. 1*), la question d'un interlocuteur demeuré hors-champ (« *Where is she now?* ») déclenche une série isochrone de trois plans (cinq secondes chacun). La première image dévoile un paysage naturel partiellement urbanisé (route droite, réverbère, alignement d'arbres taillés...) où s'inscrit progressivement une femme blonde (Miranda Otto), suivie de dos en travelling. Une fois cadrée en plan rapproché, elle se retourne et apparaît de profil, souriant légèrement vers le hors-champ gauche (*fig. 2*). Le second cadre associe d'entrée de jeu les époux en plan rapproché, sur fond de soleil couchant. Ils se tiennent devant la barrière d'un

belvédère donnant sur l'océan, un espace qui raccorde vaguement avec l'arrière-plan du plan précédent (*fig. 3*). De face au centre de l'image, la femme de Bell baisse ses yeux, au départ tournés vers le ciel (rappel d'un motif exécuté deux plans auparavant par le mari), et esquisse un mouvement de caresse vers son époux, geste repris dans la continuité au début du troisième plan (*fig. 4*), qui se donne *a priori* à voir comme un contrechamp à 90° du précédent. Mais cette impression est niée par l'inversion, dans l'intervalle entre les deux cadres, de la position des deux personnages. Après un travelling révélant cette fois le profil de Bell, toujours tourné vers le large, la caméra suit le parcours vertical de la main de l'épouse sur la colonne vertébrale de son époux.

Dans ce passage, les relations temporelles et spatiales entre les plans demeurent indéterminées et ne cessent de se modifier. Ainsi le plan découvrant progressivement l'épouse est-il tout d'abord appréhendé comme une réponse à l'interrogation précise du dialogue (« Où se trouve-t-elle maintenant ? ») et un écho à l'attitude introspective adoptée par Bell. Le fait qu'elle surgisse seule dans un paysage états-unien peut être compris comme une expression emblématique de la solitude éprouvée par l'épouse depuis le départ de son mari. Cette hypothèse est appuyée de façon univoque par la voix *over* de celui-ci, qui utilise le présent pour indiquer à son interlocuteur que sa femme se situe alors « à la maison ». Pourtant, les deux images suivantes viennent annuler une telle possibilité par la mise en présence du couple dans le cadre : en manifestant quelques indices de continuité (mêmes vêtements, espace champêtre, lumière crépusculaire...), elles obligent à considérer cette brève série de plans comme un *flash-back* à valeur de réminiscence ou une perception d'ordre fantasmatique. Cette ambiguïté est reconduite au moment de la suture entre les deux plans dédiés au couple : le rapport chronologique direct que signale la continuation du mouvement de caresse est nié par l'inversion soudaine des positions des personnages au sein de l'image. Ce flottement entre repères et éléments de discontinuité, au double plan spatial et temporel, produit en fin de compte le sentiment d'une perception par brèves saisies successives, qui vise moins à générer une impression de réalité qu'à mimer cinématographiquement une activité



mémorielle ou onirique où les visions s'enchaînent les unes aux autres sur un mode sélectif et saccadé.

Le caractère contemplatif, presque irréel, de cette évocation visuelle du couple est accentué par l'absence d'interaction entre les deux partenaires : leurs regards ne se croisent pas et la douceur appliquée de l'épouse côtoie l'impassibilité affichée par le mari. C'est en fait au-delà des frontières spatiales et temporelles que se construisent les liens entre ces deux êtres : ainsi les regards que l'une et l'autre jettent vers le ciel, ou celui qu'elle lance lors de son apparition, qui semble répondre à l'orientation de Bell à la fin de l'image précédente. Cette utilisation du montage pour relier des êtres spatialement disjoints renvoie à une figure fondamentale de la narrativité filmique, expérimentée dès les premières années où celle-ci se met en place<sup>4</sup>. Mais le travail de Malick dépasse largement la référence à cet emploi «classique» du montage pour réactiver certains principes liés au paradigme musicaliste et rythmique qui domine la réflexion et les pratiques de l'«avant-garde narrative» française des années 1920 (Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Epstein...) et leur quête d'une nouvelle forme de temporalité cinématographique. Celle-ci se définit par un écoulement régulier qui donne l'apparence de l'ordre et de la mesure à des temps distincts, éclatés, multiples<sup>5</sup>. De cette confusion temporelle témoigne la suite de la séquence analysée, notamment au plan de la dynamique entre les paramètres sonores et visuels. La sonnerie subite d'une sirène d'alarme annonce un retour sur le navire militaire où se trouve Bell, quelques plans décrivant nerveusement le rassemblement des soldats sur le pont. Tout comme la sirène, les autres sons diégétiques, tels les ordres des officiers, sont atténués, produisant un effet de mise à distance de l'agitation produite par les mouvements humains et traduite par le recours presque constant au travelling. Cet éloignement vis-à-vis de l'action est confirmé par la continuation de la voix *over* de Bell, qui interpelle encore sa femme en invoquant à la fois le présent d'une communion intérieure et un futur situé dans l'au-delà : «Si je pars le premier... Je t'attendrai là-bas... De l'autre côté... Des eaux noires... Sois avec moi maintenant». Lorsque cette dernière phrase est prononcée, l'homme figure parmi ses camarades

<sup>4</sup> Par exemple le marin et son épouse dans *After Many Years* (D. W. Griffith, 1908). Voir Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: the Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago, 1991, pp. 109-113.

<sup>5</sup> Adaptant au cinéma les théories sur la durée intérieure d'Henri Bergson, Epstein nie par exemple en 1922 la pertinence d'un «temps en soi, considéré en dehors du mouvement des choses et de leur repos» : il ne peut être compris que comme «un temps psychologique, temps en nous, notre temps» (*Écrits sur le cinéma*, t. I, Cinéma club/Seghers, Paris, 1974, pp. 106-107), ou comme une «mue instantanée et incessante» que seul le cinéma paraît à même de représenter («Temps et personnage du drame» [1927], *id.*, pp. 179-180).



2



3



4

alignés sur le pont, assurant ainsi le réancrage final de la voix dans sa source.

La délimitation de ce bref segment se justifie par la prise en considération d'un troisième élément sonore qui n'a pas été évoqué jusqu'ici : une musique signée Hans Zimmer, présente tout au long du passage. Jouée dans les graves, une longue note intervient en effet lors du premier plan cité, au moment même où la question est posée hors-champ. Le son sourd s'amplifie durant les images du couple et sert de basse pour un thème lent et solennel aux cordes, qui démarre dès le retour sur le bateau pour se terminer lorsque réapparaît Bell (moment souligné par un très léger *agitato* et une augmentation presque imperceptible du volume)<sup>6</sup>. La musique prend donc place au sein d'une dynamique marquée par diverses logiques hiérarchiques. Elle peut dominer d'autres sons (bruits et voix diégétiques) ou opérer au même niveau d'intensité, ainsi qu'en témoignent ses relations avec la voix *over*, que les sonorités musicales s'imbriquent simultanément avec l'émission vocale ou qu'elles alternent avec elle (à la fin, celle-ci s'installe par exemple dans le silence conclusif du morceau). Par son lyrisme sombre, la musique ne fait pas que linéariser la juxtaposition des plans : elle s'accorde à la solennité et au lent débit détaché de la voix. Elle renforce par conséquent l'inféodation du flux des images à une perception intérieure qui s'actualise parfois au plan visuel sous la forme de brefs flashes mémoriels ou fantasmatiques, mais qui demeure le plus souvent plaquée sur des images liées au cadre spatio-temporel dans lequel sont directement plongés les personnages. Ceux-ci donnent dès lors le sentiment d'une prise de distance vis-à-vis de leur entourage immédiat, privilégiant des interrogations et des réflexions plus générales qu'individuelles. Outre l'accent gnomique qui innerve l'essentiel des discours tout au long du film, ce mouvement vers l'universel procède notamment de deux facteurs différents. D'une part, la multiplicité des énonciateurs et les changements constants de focalisation peuvent certes être interprétés comme les signes d'une crise identitaire où se confrontent plusieurs points de vue, mais la reconduction continue du même dispositif audiovisuel met en évidence la convergence graduelle, voire l'uniformisation tonale des diverses « voix ». D'autre part, la présence d'une musique instrumentale aux côtés des paroles tend à les désindividualiser, renforçant indéniablement leur dimension mystique et leur valeur collective.

### **Tradition romantique et poésie mystique**

Cette vision englobante et universelle de la musique trouve sa source dans les conceptions développées au début du XIX<sup>e</sup> siècle par les poètes

<sup>6</sup> La suite se caractérise par un changement net d'ambiance sonore : bruit de vagues, cris des soldats, sons percussifs du matériel...



et les philosophes romantiques, plus particulièrement en Allemagne<sup>7</sup>. En amont de l'héritage toujours actif de l'esthétique postromantique au sein du cinéma hollywoodien *via* l'influence wagnérienne sur les modes de constitution du spectacle de masse<sup>8</sup>, il est nécessaire de signaler les liens existant entre le romantisme allemand et une tradition poétique spécifiquement américaine à laquelle Terrence Malick se réfère depuis ses débuts. De nombreux commentateurs ont déjà souligné l'influence sur le cinéaste des poètes et intellectuels américains liés à l'individualisme transcendantaliste en vogue au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (Emerson, Thoreau, Orestes Browson, Whitman...), mais sans s'attarder sur les implications historiques engagées par cette filiation avec la culture romantique européenne, dont Malick est pourtant largement redevable. Dans une série de conférences données en 1839-1840, Ralph Waldo Emerson a par exemple tissé la généalogie du «sentiment de l'infini» et de l'«amour du vaste» de l'Allemagne jusqu'aux États-Unis, en passant par la France puis l'Angleterre. D'après lui, ces valeurs ont trouvé leur expression la plus accomplie en Amérique, une nation dont l'expansion territoriale symbolise idéalement la quête spirituelle et métaphysique promue par les théoriciens de la culture du soi rattachés au christianisme de l'*Unitarian Church*. Ancien prêtre de cette église, Emerson reformule ainsi les idéaux propres aux romantiques allemands et au mysticisme de Swedenborg – deux versants d'une même croyance aux correspondances et analogies universelles entre les mondes naturel et spirituel – en plaçant pour l'émergence d'une nouvelle «perception» naturelle du temps, la relation à l'Esprit divin se déroulant dans une ubiquité et un présent en constant mouvement, là où l'homme ne fait que se souvenir et anticiper : «Toutes les choses changent [...]. Le paradis, la terre, la mer, l'air et l'homme sont pris dans un flux perpétuel»<sup>9</sup>. Dans sa conclusion à *Walden* (1854), Henry David Thoreau développe pour sa part la métaphore de l'exploration territoriale en exhortant l'humain à découvrir, à l'instar de Christophe Colomb, de «nouveaux continents et mondes» en son sein, ouvrant de la sorte de «nouveaux canaux, non pas commerciaux mais de pensée»<sup>10</sup>. Cette méfiance à l'égard du progrès industriel signale l'émergence d'une tradition vouée à l'exaltation du pastoralisme qui s'accompagne parfois d'une vision idéaliste de la relation intime nouée par les Indiens avec leur contexte naturel. Dans les récits d'excursion de Thoreau, comme dans son célèbre essai *Walking* (1862), cette description d'une existence parfaite tournée vers la communion spirituelle avec la nature prend souvent le détour d'une comparaison entre les rythmes cosmiques, en particulier ceux qui scandent le voyage fluvial, et ceux de la musique ou de la pensée<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> André Cœuroy (*Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965) rappelle notamment l'attachement allemand à l'idée de synthèse des arts, notamment chez les poètes et philosophes du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle (Novalis Hoffmann, Eichendorff, Schelling, Hegel, Schopenhauer...).

<sup>8</sup> J'ai abordé cette question dans «De «nouveaux Wagner» pour l'écran. Autour de l'émergence du grand spectacle cinématographique et musical», dans Pascal Pistone, *Musicologie et Cinéma*, Sorbonne Paris IV/Observatoire musical français, Paris, 2006, pp. 15-22.

<sup>9</sup> «The Humanity of Science» [1836], dans *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, Harvard University Press, Cambridge, 1959-1972, vol. II, p. 30 (éd. Stephen E. Whicher et alii) [ma traduction, comme pour toutes les citations de cet article]. La même année, Emerson publie son texte le plus important sur cette question, *Nature (First Philosophy)*, 1836. Voir aussi *Essays: First Series* (1841), dans lequel il estime que l'homme «ne peut être heureux et fort qu'à la condition de vivre avec la nature dans le présent, au-dessus du temps».

<sup>10</sup> *Walden and Other Writings of Henri David Thoreau*, The Modern Library, New York, 1950 [1937], p. 286.

<sup>11</sup> Voir notamment *A Week on the Concord and Merrymack Rivers* (1849). Lire à ce sujet Paul Sherman, *The Shores of America: Thoreau's Inward Exploration*, University of Illinois Press, Urbana, 1972 [1958], pp. 412-417; James McIntosh, *Thoreau as Romantic Naturalist: His Shifting Stance Towards Nature*, Cornell University Press, Ithaca, 1974, pp. 71-72, 243-248.

**12** Appuyée au niveau musical par les mélodies naïves de Carl Orff et Erik Satie pour *Badlands*, ou par le célèbre *Camaval des Animaux* de Saint-Saëns – et par les variations qu'en produit Ennio Morricone dans sa partition originale – pour *Days of Heaven*.

**13** A 72', elle se retrouve notamment isolée dans un point d'eau ; à 81', il émet le désir de ne former qu'un seul être avec elle, tel « un seul fleuve qui coule » ; à 122', leur séparation future (elle lui apprendra par courrier sa volonté de divorcer) est clairement exposée dans la voix *over* par une référence à l'impossibilité de pouvoir atteindre ces « autres rivages » situés au-delà de l'océan. La structuration poétique de ces visions dédiées au couple prend alors un tour véritablement expérimental ; dans un étonnant pastiche d'un plan du *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924), les mouvements de l'épouse faisant de la balançoire sont découpés en différents angles successifs : passant près de la caméra, en contre-plongée, puis en plongée inversée... avant de se surimpressionner sur un ciel nuageux qui assure le retour vers l'espace guerrier de Guadalcanal.

**14** Sur ce début, lire Jacob Leigh, « Unanswered questions : vision and experience dans Terrence Malick's *The Thin Red Line* », *CineAction*, vol. 62, octobre 2003, pp. 2-14.

**15** Dans son ouvrage sur *The Thin Red Line*, Michel Chion ne commente étonnamment pas ces références musicales. Il analyse pourtant avec beaucoup de pertinence les implications esthétiques d'une citation, au sein du même film, de *The Unanswered Question* de Charles Ives, y compris au plan de la musicalité du discours visuel (une « parataxe » mi-tonale, mi-atonale inspirée par les procédés d'un compositeur américain lui-même influencé par Thoreau, Emerson ou Whitman). Michel Chion, *La Ligne rouge*, Editions de la Transparence, Chatou, 2005, pp. 12-18.

**16** Ainsi un bruit de vague résonne-t-il lorsque Witt rend son dernier soupir.

Cette iconographie de l'espace naturel traverse l'œuvre de Malick. Le cinéaste y fait évoluer des individus fuyant un monde civilisé dont ils ne respectent plus les lois et (re)trouvant momentanément dans la forêt ou les rivières une liberté appréhendée sur un mode archaïque confinant parfois à la jubilation ludique et enfantine<sup>12</sup>. Dans *The Thin Red Line*, cette mythologie de la nature s'affirme constamment, non seulement dans la série de *flashes* autour de Bell et son épouse qui élabore peu à peu une géographie symbolique de l'« autre rive » infranchissable<sup>13</sup>, mais surtout au travers de la quête métaphysique de Witt (Jim Caviezel). La trajectoire sacrificielle de ce personnage lui permettra *in fine* de transcender le traumatisme de la guerre et, plus profondément, celui occasionné par la perte de son identité originelle – une nostalgie notamment traduite par les souvenirs idylliques de son enfance à la campagne, expression emblématique de l'idéal champêtre américain. C'est avant tout autour de la figure de Witt que le film organise son discours panthéiste, en particulier dans les scènes inaugurales et conclusives où ce protagoniste se fond, au son de pièces religieuses telles que l'*Annum per Annum* d'Arvo Pärt<sup>14</sup> ou « In Paradisum » (extrait du *Requiem* de Gabriel Fauré)<sup>15</sup>, dans un village aborigène situé dans une forêt vierge où il fait l'expérience renouvelée du rapport archaïque à la nature. Si le début de *The Thin Red Line* se donne à lire comme une interrogation sur l'origine de la guerre, la voix *over* de Witt sur laquelle s'achève le film proclame définitivement la fusion mystique qui s'opère entre l'être et l'esprit divin, sur des images de fleuve où l'on retrouve le disparu naviguant en compagnie d'enfants : « Mon âme, laisse-moi être en toi maintenant, regarde par mes yeux. » Cette omniprésence de la topique aquatique<sup>16</sup> renvoie notamment aux conceptions romantiques exposées plus haut, avec une insistance plus marquée sur l'expérience douloureuse d'une frontière au-delà de laquelle se trouve la promesse d'une existence parfaitement équilibrée. Elle ne peut donc être saisie complètement hors de l'imaginaire propre à la création originelle de l'Amérique.

Les différents aspects considérés jusqu'ici s'articulent d'une manière plus approfondie dans *The New World*, qui évoque le débarquement en 1607 de quelques colons sur les côtes de Virginie alors peuplées exclusivement d'Indiens. La rencontre amoureuse du capitaine anglais John Smith (Colin Farrell) et de la princesse indienne Pocahontas (Q'orianka Kilcher) devient le prétexte d'une stylisation rythmique et plastique qui vise essentiellement à magnifier la rencontre emblématique d'une civilisation corrompue avec l'état naturel. Poussant plus avant les principes exposés ci-dessus, le film se compose d'une suite de brèves séquences qui respectent certes la chronologie du récit, mais sous forme de fragments à



la temporalité volontairement éclatée (montage parallèle, voix détachées des images) et marqués par une structuration intense de la chorégraphie gestuelle<sup>17</sup>. La musique figure au premier plan des facteurs assurant la fluidité de cette grande forme discontinue, ainsi qu'en témoignent les séquences-clés accompagnées par le Prélude orchestral de *l'Or du Rhin* de Richard Wagner.

### Un Prélude aux implications esthétiques et culturelles

Le choix de ce Prélude permet de convoquer une musique à la fois élémentaire et révolutionnaire qui s'affiche autant comme une représentation sonore de l'immobilité spatiale<sup>18</sup> par son ancrage dans un même ton initial sans cesse réitéré (136 mesures qui gravitent autour de l'arpège de Mi bémol majeur), que comme un exercice sur les mécanismes essentiels du flux temporel par l'ajout graduel de «couches» supplémentaires et l'amplification progressive du volume<sup>19</sup>. Par ces propriétés, cette pièce possède une valeur anticipatoire pour le minimalisme caractéristique de la musique du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, non seulement au sein du champ de l'art légitimé (les pièces symphoniques de Steve Reich ou John Adams) mais également de la culture de masse (funk, techno, ambient...).

L'indétermination entre repères spatiaux et temporels renvoie à la fonction de ce morceau dans la Tétralogie du *Ring des Nibelungen*: introduire un nouvel univers situé à la croisée de l'imaginaire du poète et d'une tradition populaire à valeur collective. Si Carl Dahlhaus voit en effet dans ces «simples vagues» s'organisant en une «monotonie solennelle» le «motif de la nature, symbole musical de l'élémentaire, de l'origine des choses»<sup>20</sup>, René Dumesnil y perçoit quant à lui le «soubassement colossal de l'édifice sonore qui va reposer sur lui», puisqu'il représente le «thème fondateur de la Tétralogie», «le leit-motiv du «Rhin» ou de l'élément originel», l'eau qui coule et au sein de laquelle s'éveille la vie.<sup>21</sup> Par ailleurs, l'incertitude initiale de ce morceau débouche sur la mise en place progressive d'une véritable matrice rythmique qui renvoie non seulement au mouvement du fleuve, mais représente l'expression synthétique d'un principe de vie. Comme le rappelle Jean-Jacques Nattiez, la conception wagnérienne de l'homme, particulièrement sous l'influence des écrits de Feuerbach qui conditionnent l'écriture initiale du *Ring*, est gouvernée par la conception de l'amour, entendu non seulement au plan individuel et sexuel, mais à un niveau «universel qui détourne l'homme de l'égoïsme»<sup>22</sup>. Dès l'automne 1854, la lecture intensive de Schopenhauer transforme graduellement cette conception en une vue centrée sur la quête individuelle de la vérité qui permet à l'homme de

<sup>17</sup> Le travail accompli sur ce film par l'acteur-chorégraphe Raoul Trujillo vise à la reconstruction d'un langage gestuel capable de traduire physiquement l'idéal d'une communion avec la nature. Il s'agit pour les acteurs de renouer avec une forme de «savoir instinctif» passant notamment par la traduction en langage mimique de figures empruntées à des attitudes animales, de mouvements repris des activités laborieuses et quotidiennes, enfin de l'appropriation corporelle de pictogrammes inspirés par la langue algonquienne. Toutes ces méthodes rappellent celles, développées au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, par les théoriciens de la danse moderne (Rudolf von Laban, Mary Wigman...), moins attachés à la quête d'une absolue nouveauté qu'à la redécouverte d'une expressivité gestuelle extatique en phase avec les rythmes universels.

<sup>18</sup> Cette tendance à la spatialité est l'une des rares qualités qu'Adorno perçoit dans la musique de Wagner (*Sur Wagner*, Gallimard, Paris, 1966, chapitre «Sonorité»); Pierre Boulez perçoit pour sa part dans le Prélude «une sorte de fresque tout ensemble immobile et mouvante...» («Parcours, variations, digressions», dans Elisabeth Bouillon, *Le Ring à Bayreuth, La Tétralogie du centenaire*, Fayard, Paris, 1980, p. 22).

<sup>19</sup> D'une durée originale de moins de 4 minutes, le Prélude de *l'Or du Rhin* progresse par des principes de gradation à partir du même matériau musical assez élémentaire: au mi bémol posé dans les graves par les contrebasses s'ajoute à la 5<sup>e</sup> mesure un sib aux bassons; puis à la 17<sup>e</sup> mesure, un motif ascendant de quatre mesures aux cors, autour de l'arpège de mi majeur (mib-sib-mib-sol-sib-mib-sol). Cette figure mélodique est variée ensuite à l'aide de différentes stratégies (elle redémarre plus vite, après deux mesures; la basse est répétée plus fréquemment; le motif est déplacé dans les graves...) Outre les apparitions de nouveaux instruments, le volume sonore du morceau passera progressivement du *piano* au *poco piu forte*, puis au *mezzo forte*; des motifs de plus en plus rapides et ascendants font leur apparition: en croches à la 49<sup>e</sup> mesure; en doubles croches à la 81<sup>e</sup>. A la 129<sup>e</sup> mesure, c'est-à-dire peu après l'ouverture sur scène du rideau, des montées de gammes dans les bois rendent la pièce véritablement frénétique et cèdent brusquement la place au chant inaugural de Woglinde. Je me base ici sur l'édition Eulenburg de la partition.

<sup>20</sup> Carl Dahlhaus, *Les Drame musicaux de Richard Wagner*, Mardaga, Liège, 1994 [1971], p. 123.

<sup>21</sup> René Dumesnil, *Wagner*, Rieder, Paris, 1929, p. 56.

<sup>22</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies Wagner, Boulez, Chéreau Essai sur l'infidélité*, Christian Bourgeois Editeur, Paris, 1983, p. 42.

23 *Id.*, p. 44.

24 Lettre à Roeckel du 25 janvier 1854, citée *id.*, p. 43.

25 Emile Benveniste, « La notion de «rythme» dans son expression linguistique », *Journal de Psychologie*, 1951, n° 44. Repris dans *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, Paris, 1991 [1966], pp. 327 et 333.

26 Paul Romain (« Musique, art et cinéma (suite et fin) », *Le Courrier musical*, n° 4, 15 février 1925, pp. 99-100) a par exemple étudié la « figure rythmique » du barrage fluvial dans *La Belle Nivernaise* de Jean Epstein. George Altman (« Le cinéma russe », *L'Art Cinématographique*, t. VIII, Alcan, Paris, 1931, pp. 140-142) identifie pour sa part différents « thèmes » de l'eau ou de la pluie dans des films soviétiques comme *Turksib* de Viktor Tourine (1929) ou *La Terre* (Aleksandr Dovjenko, 1930). *La Ligne générale* (S. M. Eisenstein, 1929), lui semble même, par la richesse des éléments naturels à disposition (terre, ciel, vent, blés, bêtes) avoir été orchestré en vue de la création d'une « symphonie chaotique ».

27 Alexandre Arnoux, *Du muet au parlant. Souvenirs d'un témoin*, La Nouvelle édition, Paris, 1946, pp. 91-92.

28 Notamment par leur attachement aux valeurs traditionnelles du romantisme américain, les films de Terrence Malick s'inscrivent à l'évidence dans la tradition pastorale forgée au XIX<sup>e</sup> siècle, qui stigmatise les excès du monde techno-capitaliste et les dangers que celui-ci représente potentiellement pour le maintien des valeurs fondatrices de la société états-unienne. Plus près de la période de production des films, cette idée a notamment servi de base à la réflexion libérale développée dans certaines universités dès la fin des années 1960 (voir les livres de Fred Somkin ou de Michael Rogin) et qui a largement affirmé une tendance durable au sein du cinéma américain. Au même titre, par exemple, que *Heaven's Gate* (*La Porte du Paradis*, Michael Cimino, 1980), cette conception pessimiste et technophobe a marqué la perspective désenchantée de *Days of Heaven* (*Les Moissons du ciel*, Terrence Malick, 1978) : quittant l'enfer industriel de Chicago pour le retour au travail agricole, des ouvriers ne peuvent revivre l'existence bucolique que sous une forme imparfaite et prolétarisée, qui les aliène et les pousse aux marges de la légalité.

29 Leo Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, New York, 1964, p. 6.

« transcender l'éparpillement et de retrouver le grand Tout »<sup>23</sup> (une formule qui pourrait également qualifier la démarche esthétique et le projet philosophique de Terrence Malick). Comme l'affirme Wagner, son poème vise à rendre compte de « la nécessité de se soumettre et de céder au changement, à la variabilité, à la multiplicité, à l'éternel renouveau de la nature et de la vie. »<sup>24</sup>

Un détour étymologique permet d'expliquer le rôle privilégié accordé au mouvement fluvial dans cette intrication symbolique entre rythmes musical et organique. Généralement appréhendé dans les discours esthétiques en tant qu'« ordre dans le mouvement » (Platon, *Lois* 665a), le mot « rythme » provient en fait du mot grec « *rhythmos* » qui signifie à l'origine le flux de l'eau, le fait de couler. Comme le rappelle Emile Benveniste, il peut donc désigner la « forme dès l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas d'organique »<sup>25</sup>. Cette relation entre mouvement rythmé et cours de l'eau a frappé l'attention de nombreux théoriciens du cinéma muet, qui ont insisté sur la récurrence filmique de motifs liés aux rythmes aquatiques (mouvement d'un fleuve, battement de la pluie...) <sup>26</sup>. Au début du sonore, Alexandre Arnoux réactive ce paradigme analytique à propos du montage sonore proposé dans *Melodie der Welt* (Walther Ruttmann, 1929). Le concept de rythme universel lui paraît garantir l'unité et la cohérence sous-jacente d'un univers en apparence discontinu et protéiforme<sup>27</sup>. Ce discours se fonde sur une mythologie déjà largement balisée au début du XX<sup>e</sup> siècle par les critiques et les théoriciens du cinéma, qui voient dans l'avènement du film la représentation idéale d'un nouvel âge d'or planétaire, unanimiste et collectif, où les traits saillants de la vie moderne et civilisée renouent avec les fondements anthropologiques, voire tribaux de l'humanité. Chez Malick, plus particulièrement dans *The New World*, cette tradition s'associe à une réflexion sur les fondements du mythe pastoral américain<sup>28</sup>.

Des fantasmes utopiques suscités en Europe par la découverte de l'Amérique jusqu'à la littérature états-unienne contemporaine, l'idéal pastoral est une figure récurrente de la production culturelle américaine. Leo Marx le définit comme l'idéalisation d'une existence rurale, primitive et simple, s'apparentant de plus en plus au vestige nostalgique de l'image fondatrice d'une république campagnarde entièrement dédiée à la poursuite individuelle du bonheur dans un cadre communautaire défini par ses propres lois<sup>29</sup>. L'un des motifs essentiels de la tradition pastorale est la représentation de l'irruption de la modernité, notamment au travers de la figure synecdochique de la locomotive surgissant au sein du paysage naturel (Marx cite des exemples chez Emerson, Thoreau,

5/ Générique  
de *The New World*



Hawthorne ou Melville...) <sup>30</sup>. C'est bien un tel moment emblématique qui est exposé au début de *The New World*, lorsque les navires britanniques apparaissent dans la baie de Virginie. De même, dans l'opéra wagnérien, la première scène de *l'Or du Rhin* traite de l'arrivée fatale d'Alberich, figure emblématique du voleur (et de la forge industrielle) dans un monde jusque-là paisible et ordonné. L'interprétation traditionnelle de la Tétralogie identifie en effet dans le début de *l'Or du Rhin* une évocation de la nature immaculée, avant qu'elle ne soit irrémédiablement corrompue par le vol de l'or. La citation par Malick de l'ouverture du *Ring* pourrait ainsi renvoyer au dépouillement du trésor virginal détenu par les Filles du Rhin, prophétisant en quelque sorte le pillage futur du territoire américain par les Occidentaux <sup>31</sup>.

Cette signification conventionnelle de l'œuvre est bien celle que suit *The New World*, dont les images initiales s'accordent aux didascalies wagnériennes (scènes sous-marines, où surgissent des figures humaines). En convoquant à diverses reprises non seulement Wagner, mais aussi Mozart (le *Concerto pour Piano n° 23*, qui couvre quelques séquences), Malick indique pourtant que son exaltation romantique du retour à la nature sauvage procède d'une perception occidentale non dénuée de stéréotypes et d'*a priori* culturels. Ce geste relativise en particulier l'important travail de reconstitution historique effectué dans *The New World*, son obsession de l'«authenticité» <sup>32</sup>, et signale chez le cinéaste une conception qui a l'avantage de pointer le caractère utopique et eurocentriste de sa vision du «Nouveau» monde. La focalisation du récit sur la romance entre un Anglais et une Indienne engage d'ailleurs une métaphore genrée largement exploitée dans la tradition pastorale <sup>33</sup>, celle de la rencontre fusionnelle entre un Occident en quête de régénération et une terre vierge prête à être fécondée. Le film se clôt effectivement sur l'image du *settler* anglais John Rolfe repartant vers le nouveau monde en compagnie du fils né de son mariage avec Pocahontas. Au poète-aventurier ou théoricien visionnaire que représente indéniablement John Smith <sup>34</sup>, s'est substitué un propriétaire terrien à valeur de père

<sup>30</sup> *Id.*, p. 15.

<sup>31</sup> Dans son *Parfait Wagnérien*, George Bernard Shaw avait déjà mis en relation l'acte destructeur d'Alberich avec la ruée vers l'or du Klondyke, celle-ci ayant à son sens troublé un «âge d'or» où les êtres humains pouvaient vivre ensemble, au profit de l'«empire platonique» représenté par le culte de la richesse matérielle. Sur le Prélude: «Tandis qu'assis, vous attendez le lever du rideau, soudain vous percevez le grondement sourd d'une puissante rivière. Peu à peu, ce grondement devient plus distinct, plus clair: vous approchez de la surface et vous entrevoyez la lumière verte et les envolées des bulles aériennes. [...] C'est l'âge d'or.» Bernard Shaw, *Le Parfait Wagnérien*, Editions Montaigne, Paris, 1975 [1933], pp. 12-15.

<sup>32</sup> Cette idée est sans cesse mise en avant dans *Making the New World* (Austin Lynch), bonus des éditions DVD: le tournage s'est déroulé dans un espace proche des lieux mêmes de l'action diégétique. Pour l'utilisation de la langue, l'élaboration des décors et des costumes, on s'est fixé pour objectif de respecter au maximum la vérité historique, garantie par la présence sur le plateau de spécialistes de la culture indienne.

<sup>33</sup> Leo Marx (*op. cit.*, p. 29) considère ainsi l'intrusion de l'élément industriel au sein d'une nature vue comme «fantaisie d'une satisfaction idyllique»: la machine «est invariablement associée à une agressivité crue et masculine, en contraste avec les attitudes tendres, féminines et soumises traditionnellement liées au paysage».

<sup>34</sup> Dans sa *True Relation* des événements liés à la première colonie de Virginie, comme dans différents récits de voyage, John Smith (1580-1631) a effectivement valorisé l'esprit d'entreprise et le mérite individuel face aux honneurs d'une société occidentale corrompue, notamment par la métaphore de celui qui plante et fertilise le territoire. Smith a été marqué, comme nombre d'explorateurs de son époque, par le mythe d'une Amérique offrant la promesse d'un paradis retrouvé à la nature vierge et abondante, tel que l'avaient notamment initié les recueils de récits de voyage prisés à l'époque de la Renaissance (tel *De Orbe Novo*, 1511, repris en anglais en 1555 sous le titre *The Decades of the New World or West India*). Voir Karen Ordahl Kupperman, *Indians and English Facing Over in Early America*, Cornell University Press, New York, 2000.

**35** En fait, cette conclusion renvoie à un autre canevas prototypique où la figure de l'Indien, physiquement éliminée de l'espace national, se mue en esprit naturel ou fantomatique : ainsi Pocahontas dansant dans le parc de sa propriété anglaise ou celle du guerrier perdu dans les jardins artificiels de la Cour.

**36** Le morceau débute déjà au milieu du générique (fig. 5), alors que se succèdent à l'écran d'anciennes représentations occidentales de la rencontre entre Européens et Indiens. La longue note initiale, maintenue dans les graves, s'accorde donc non seulement au stade originel et fondateur impliqué par tout générique (l'avant-apparition du monde), mais également aux traces symboliques et fragmentaires d'une réalité historique que le film se propose de faire resurgir.

**37** Ce passage est situé entre 3'13" et 7'18" (36 plans) du DVD Warner Zone 2 Italie. Les deux autres interventions du Prélude sont situées entre 36'47"-42'25" (61 plans) et 136'48"-140'18" (42 plans).

fondateur : variation sur un schéma narratif récurrent de la culture états-unienne (en témoignent de nombreux westerns) où le lignage patriarcal se fonde cette fois sur la fusion idéalisée entre l'indigène et le nouvel arrivant<sup>35</sup>.

### Pas de deux, danse jubilatoire et saut dans l'au-delà

La première occurrence du Prélude de Wagner<sup>36</sup> accompagne l'arrivée des navires anglais en Virginie<sup>37</sup>. Des enchaînements de regards et de fluides travellings dessinent l'espace dynamique d'une confrontation avec les indigènes. S'ancrant d'abord chez ces derniers, au travers de quelques vues sous-marines célébrant leur expérience panthéiste, la caméra glisse du fleuve jusqu'aux bateaux montrés simultanément de face, puis des voiles jusqu'au pont où se tiennent les Anglais. La reprise de ces deux types de plans (extérieur/intérieur) provoque un effet de dilatation temporelle qui redouble au niveau visuel l'aspect à la fois mobile et stationnaire du thème musical. Isolé dans la cale, John Smith adopte vite une attitude mystique qui le rapproche des Indiens : ses paumes rapprochées, enchaînées et jointes, tournées vers le ciel. Le retour chez les indigènes s'effectue *via* une circulation intense de la caméra parmi les corps en pleine agitation. Dans une clairière, les silhouettes s'inscrivent sur le fond sylvestre et, plus loin encore à l'arrière-plan, sur l'océan où l'on peut apercevoir les trois navires occidentaux. Exceptionnelle prise de vue à valeur synthétique qui monumentalise le regard hébété de l'Indien sur cette irruption soudaine du monde occidental. Une autre composition chorégraphique synchronise divers rythmes corporels dans un tableau mouvant d'une saisissante fluidité (fig. 6). Deux hommes s'écartent au premier plan pour dévoiler la présence de Pocahontas dans le champ, tandis qu'un troisième individu







7

apparaît devant elle. Si les deux premiers protagonistes s'effacent (l'un sort du cadre à droite ; l'autre s'accroupit sur la gauche, se confondant presque avec un buisson), le troisième se retourne vers la princesse et lui tend une main qu'elle accepte. Un tronc effilé délimite alors une frontière temporaire entre les deux silhouettes et, avant de rejoindre son ami, l'Indienne se fige un instant sur le fond des bateaux européens, signalant sa future position caractéristique à la frontière entre deux cultures.

Après un nouveau constat du clivage caractérisant le camp occidental (montage alterné entre la cale de Smith et les rives abordées par ses camarades), la musique s'estompe au profit des sons d'ambiance (grillons, oiseaux, vent...) tandis que les colonisateurs amorcent hasardeusement leur découverte du territoire. Si la progression graduelle du Prélude wagnérien s'adapte parfaitement à la tension étirée du rythme visuel de cette séquence, les paliers perceptibles au plan musical ne correspondent pas strictement aux temps forts montrés à l'écran, qu'il s'agisse de la première apparition des bateaux, de celle de Smith, du retour spectaculaire chez les Indiens ou du débarquement proprement dit. La pièce se voit même privée de son climax final, l'arrangement du film réexposant le premier motif aux cordes pour produire un effet de ralentissement qui transcrit l'incertitude dans laquelle sont plongés les nouveaux arrivants.

La seconde intervention de ce morceau musical débute lorsque le héros vit une expérience paradisiaque dans le village indien. L'imbrication complexe des différentes séries visuelles débouche sur une séquence de montage parmi les plus lyriques du cinéma américain contemporain. La tonalité mystique de ce passage est donnée par un premier travelling le long d'une rive nocturne, saisissant les ombres de pêcheurs en communion spirituelle (*fig. 7*). « Seul cela existe, tout le reste n'est pas réel », affirme la voix *over* de Smith tandis que reprend la basse fondamentale de Wagner, mixée cette fois au même niveau que les bruits ambiants. La caméra ne cessant de calquer son mouvement sur les gestes des



8

interprètes, les balancements incantatoires d'Indiennes réunies en cercle autour d'un feu se succèdent au son des interrogations *over* de Pocahontas sur la divinité naturelle. Peu à peu, le rythme détaché de ces paroles et la montée en puissance du mouvement musical scande une vaste alternance entre des images décrivant d'une part l'évolution discontinue du couple Smith-Pocahontas dans la forêt (*fig. 8*) (tournoisement ; incitation de Smith à se relever, en écho au « *We rise* » de sa voix *over* ; enlacements ; découverte par l'Indienne du miroir et du livre ; jeux aquatiques...) et d'autre part une série de leitmotivs visuels en contre-plongée et contre-jour sur le ciel (silhouettes féminines en extase ; arbres gigantesques) (*fig. 9-10*) ou liés à l'expressivité saltatoire (des hommes s'exerçant au maniement des armes ; échange mimique entre la princesse et son compagnon indigène ; Smith rejoignant une danse nocturne autour du brasier). La gradation de l'intensité musicale conduit à une tension corrélative des images vers une logique fusionnelle (« *Two no more... one* »). Celle-ci se traduit notamment par l'obscurcissement graduel des images, la présence de plus en plus vive des sons d'ambiance (éclatement d'un orage), ou encore le devenir-ombre des corps se confondant avec leur cadre spatial<sup>38</sup>, avant de s'attarder sur diverses vues des deux amants enlacés sur le sol de la forêt. Parmi les nombreux plans intercalés figure un panoramique très rapide qui capte les vols successifs de deux oiseaux.

Une fois annoncée la nouvelle du départ forcé de Smith, les regards sont dirigés vers le bas, les mains se séparent (*fig. 11*) et les amants avan-

**38** Notamment ce plan extraordinaire [39'07"], où la caméra effectue un mouvement à 180° autour du couple filmé se détachant sur le fond nocturne de l'eau.



9



10





11

cent finalement dans deux séries disjointes. C'est aux portes du fort que se termine la musique. A nouveau, le climax final du morceau de Wagner est remplacé par le motif plus lent exécuté aux cordes. Mais cette fois, le procédé est prolongé par la reprise de l'arpège simple aux cors, situé vers le début de la composition. Ce réarrangement freine volontairement un discours musical vectorisé par la recherche de l'explosion climatique, afin de correspondre à la situation diégétique : Smith revient sur ses pas et retrouve l'univers misérable duquel il cherchait à s'extraire.

La troisième et dernière occurrence du Prélude de l'*Or du Rhin* intervient lors de la conclusion du film, confirmant le rôle véritablement central attribué à ce morceau dans la structure globale de l'œuvre. Le morceau de Wagner (utilisé ici à partir du motif aux cordes) débute au moment où s'engage une partie de cache-cache autour de la propriété de Gravesend, entre Pocahontas et le fils né de son mariage avec Rolfe. Sur ces mouvements complices suivis en travellings, qui aboutissent à la disparition hors-champ de l'Indienne, la voix *over* de celle-ci retentit comme l'expression d'une certitude quant à l'existence d'une divinité suprême. Sur des images de Pocahontas alitée, notamment dans le reflet inversé d'un miroir qui signale déjà la perception d'un monde parallèle, la parole de Rolfe évoque le décès de son épouse et l'abnégation de cette dernière face à son épreuve. Cette confusion des repères temporels s'étend à une image de l'enfant poursuivant la quête de sa mère dans le parc puis à celles d'un retour à la maison. Là, on constate l'absence humaine (hautes fenêtres ouvertes sur le ciel ; lit vide) ou sa présence symbolique : saisi en deux plans raccordés à 180°, un guerrier indien quitte le siège où il adoptait une pose à la fois hiératique et anachronique pour se ruer à l'extérieur. Ce geste inaugure une nouvelle série d'images où Pocahontas, redécouverte *via* un travelling descendant depuis les hautes branches d'un arbre, court au milieu des arbres près d'un lac situé dans le parc de Gravesend. Elle exécute une roue, tourne sur elle-même, puis retrouve ses attitudes incantatoires, debout dans l'eau. Une ultime prise de vue s'attache à sa course dans un mouvement continué



12

au plan suivant par un oiseau se déplaçant dans la même direction. Après avoir visualisé le père et le fils sur le bateau les ramenant en Amérique, et inséré l'image de la tombe anglaise de Pocahontas entre plusieurs plans du navire sur fond de soleil couchant (*fig. 12*), le film aborde à nouveau les rivages du Nouveau monde, mais d'une manière plus abstraite (absence du bateau, des personnages). Contrairement aux deux précédentes occurrences, qui aboutissaient chaque fois à une forme de retour à la raison, c'est-à-dire à la confrontation difficile entre colons et indigènes, le film se conclut dans la célébration de la fusion mystique avec l'esprit naturel par le biais de diverses visions de l'eau jaillissant sur des roches ou du leitmotiv, décliné ici sous forme de travelling, du soleil saisi au travers des feuillages.

La fin de l'extrait se caractérise par une nette accélération, perceptible non seulement dans les divers mouvements plus rapides à l'intérieur des cadres (les travellings, le jaillissement de l'eau), mais aussi dans la fréquence des changements de cadre. Après un long plan sur le navire dirigé vers l'Amérique (18"), les diverses images de nature sont en effet enchaînées sur un tempo nettement plus alerte (5", 4", 3", 3", 4", 2", 4"). Sitôt la musique interrompue, la durée d'une nouvelle contre-plongée sur un arbre se fait à nouveau plus longue (13"). Cet effet de climax est accompagné par la prise en compte, pour la première fois dans le film, de la partie paroxystique du Prélude. A la différence près que chez Malick, l'arrêt brusque du flux musical débouche sur la seule présence des bruits naturels (eau, vent, oiseaux...) alors que chez Wagner, le morceau inaugural est immédiatement suivi par le début de la partie chantée, c'est-à-dire la naissance de la parole. Là où le compositeur allemand amorce sur la scène de l'opéra le dévoilement d'un univers imaginaire, le cinéaste américain plonge ses spectateurs dans le noir absolu d'un générique final, pointant en fin de compte la posture recueillie et intérieure avec laquelle il n'a jamais cessé d'aborder la mythologie américaine.